

El documental intercultural como herramienta política: bases teóricas y metodológicas a partir de dos estudios de caso

Paula Restrepo¹

“Un artista que no tenga un pueblo al que amar y servir, un artista huérfano de pueblo, será indefectiblemente un artista incompleto, un artista mutilado, un artista frustrado.” Jorge Oteiza

Recibido: 2013-02-04
Envío a pares: 2013-02-20

Aprobado por pares: 2013-03-30
Aceptado: 2013-04-13

Para citar este artículo / To reference this article / Para citar este artigo

Restrepo, P. Agosto de 2013. El documental intercultural como herramienta política: bases teóricas y metodológicas a partir de dos estudios de caso. *Palabra Clave* 16 (2), 470-490.

Resumen

A partir de dos documentales vascos, exponemos las bases teórico-metodológicas para abordar el documental intercultural. Partimos de la concepción de interculturalidad de Fornet-Betancourt, las teorías del documental de Nichols y Bruzzi y el análisis del documental de Whiteman. De acuerdo con nuestros hallazgos, los documentales interculturales no sólo describen e interpretan el mundo colectivo sino que, además contribuyen con la construcción social de la realidad.

Palabras clave

Documental, cambio social, comunicación cultural, País vasco, epistemología. (*Fuente: Tesauro de la Unesco*).

¹ Docente-investigadora, Universidad de Antioquia, Colombia. paularestrepohoyos@gmail.com

Intercultural Documentaries as a Political Tool: Theoretical and Methodological Fundamentals Derived from Two Case Studies

Abstract

The theoretical and methodological fundamentals for an approximation to intercultural documentaries, taken from two Basque documentaries, are outlined in this article. The authors begin with Fornet-Betancourt's notion of interculturality, Bruzziy Nicholsy's theories on documentaries, and Whiteman's documentary analysis. According to their findings, cultural documentaries not only describe and interpret the collective world, but also contribute to the social construction of reality.

Key words

Documentary, social change, cultural communication, Basque Country, epistemology (Source: UNESCO Thesaurus).

O documentário intercultural como ferramenta política: bases teóricas e metodológicas a partir dos estudos de caso

Resumo

A partir dos documentários bascos, exporemos as bases teórico-metodológicas para abordar o documento intercultural. Partimos da concepção de interculturalidade de Fonet-Betancourt, as teorias do documentário de Nichols e Bruzzi e a análise do documentário de Whiteman. De acordo com nossos resultados, os documentários interculturais não só descrevem e interpretam o mundo coletivo, mas também contribuem para a construção social da realidade.

Palavras chaves

Documentário, mudança social, comunicação cultural, País Basco, epistemologia. (Fonte: Tesouro da Unesco).

Introducción

La diversidad cultural es un asunto que cada vez ha ido tomando mayor relevancia en el mundo occidental, poniendo de relieve la inconformidad y el descontento de aquellos grupos culturales y sociales que vienen luchando desde hace mucho tiempo porque sus perspectivas del mundo sean tenidas en cuenta. Muchos de los grandes conflictos de la humanidad se han basado en el desconocimiento y la condena de la diferencia. Por mencionar sólo algunos casos, tenemos la colonización de América, el holocausto nazi, las guerras étnicas en África y uno que toca directamente nuestro tema: el denominado conflicto vasco. Al interior de estos conflictos se tejen unas dinámicas de poder en las que uno de los grupos se convierte en opresor y el otro u otros en oprimidos, sin desconocer que el oprimido tiene una voz que se ha alzado al lado de la de los opresores, transformando así la historia de opresión en una historia de resistencia. En ocasiones, como en el caso del levantamiento zapatista en México, o como el que aquí nos ocupa, una cultura oprimida va organizando en torno suyo unas redes de apoyo recíproco entre culturas oprimidas. Esas redes de apoyo toman muchas formas; una de ellas gira en torno al documental. Este trabajo se dedica precisamente a intentar comprender las formas que toma el documental cuando actúa como una herramienta política para fortalecer los lazos interculturales entre culturas oprimidas.

Este es uno de los dos artículos que buscan exponer los resultados de la investigación “El documental como herramienta intercultural con dos estudios de caso”. Este texto expondrá las bases teóricas que nos llevan a afirmar que los documentales vascos *Nömadak TX* y *Check Point Rock: canciones desde Palestina* deben ser entendidos como documentales interculturales y mostrará las bases teórico-metodológicas sobre las que hemos estado trabajando para articular un estudio poco explorado, como lo es el uso del documental como una herramienta intercultural.

Hemos usado la metodología cualitativa con una aproximación interpretativa, haciendo uso del análisis comparativo a través de la teoría fundada, con el fin de que las categorías de análisis fueran emergiendo desde el material empírico en lugar de forzar la interpretación a través de marcos

conceptuales ajenos, sin por ello desconocer el papel de la ‘carga teórica’ en la elaboración empírica y conceptual del estudio. Por esta razón, este marco conceptual surge después del análisis de datos empíricos en articulación con algunas teorías que han estado presentes en la concepción misma de la investigación.

Hemos usado un enfoque de investigación en el que asumimos que los otros nos proporcionan conocimiento para comprender y actuar en el mundo. En nuestro caso, este enfoque proviene de la filosofía intercultural de corte crítico-liberador y del grupo de la modernidad-colonialidad, que entienden a las culturas como generadoras de conocimiento válido y constructor de mundo y no como depósitos de información.

Resultados

Emplazamiento epistémico y documental intercultural

En *Representación de la Realidad*, Bill Nichols (1997, p. 50) habla del documental como de una pieza de conocimiento que se organiza con relación a una argumentación. Al igual que los discursos de no ficción como la ciencia, la economía, la política, los asuntos exteriores, la educación, la religión o el bienestar social, el documental es, para Nichols, una herramienta con poder instrumental. Según esta perspectiva, los documentales no sólo describen e interpretan el mundo colectivo sino que, además, como lo hacen los discursos de no ficción, contribuyen con la construcción social de la realidad (Nichols, 1997, p. 32).

Al igual que todo conocimiento, el de los documentales es un conocimiento subjetivo que surge por el lugar que ocupa el documentalista, dando origen a preguntas sobre la posición política, ética y cultural del realizador. Tales preguntas buscan entender la mirada de la cámara, en el doble sentido que le da Nichols: como proceso mecánico de producción de imágenes y como proceso determinado por la visión singular del mundo que tiene el documentalista. “Como extensión antropomórfica del sensorio humano la cámara revela no solo el mundo sino las preocupaciones, la subjetividad y los valores de quien la maneja. El registro fotográfico (y auditivo) ofre-

ce una huella de la posición ética, política e ideológica de quien la usa, así como una huella de la superficie visible de las cosas” (Nichols, 1997, p. 119).

La autoría en el documental y la implicación del documentalista y su historia son tratadas de manera profunda en el libro de Stella Bruzzi (2000), *A New Documentary*. Para Bruzzi, el no reconocer que el *performance* ha sido parte constitutiva del documental y no una característica de algunas piezas plantea un problema de interpretación o, si se quiere, un problema epistemológico en el estudio del documental. Mientras para Nichols el documental performativo es sólo uno de los tipos de documental, para Bruzzi es la característica que distingue los documentales. Claro que no se puede decir que Nichols no reconozca esta característica histórica constitutiva, dado que al tratar al documental como una pieza de conocimiento y al documentalista como un generador de conocimiento reconoce la dificultad epistemológica de la objetividad, como ya lo hemos señalado.

Según Stella Bruzzi, todo documental debe ser visto como un acto performativo, no sólo porque quienes están frente a la cámara hacen una representación al actuar diferente por su presencia, sino también porque quien está detrás de ésta, y muchas veces también delante, como en los dos documentales que estamos tratando en este texto, hacen una representación de la realidad que ven, la tratan de acuerdo a su propia historia y a su posición en el mundo. En suma, para Bruzzi, el realizador no hace una representación de la realidad, sino que crea una relación dialéctica con el espacio real (2000, p. 125).

Siguiendo a Nichols, entendemos al documentalista como un constructor y transmisor de saber sobre la realidad. Su relación con la realidad es creativa (Nichols, 1997; Bruzzi, 2000) tanto en la fase de apropiación como en la fase de transmisión y está permeada por una carga ética, política e ideológica. Esta relación con el saber se deriva de su ‘emplazamiento epistémico’. Con esta afirmación conectamos el trabajo del documentalista con su ubicación epistémica y, al mismo tiempo, nos distanciamos de la epistemología moderna que separa al sujeto conocedor del sujeto conocido. Cuando hablamos del emplazamiento epistémico del director nos referimos al lugar de donde parte para su creación, la historia geohistórica y

cinematográfica que lo precede y que configura su modo de conocer y de abordar su conocimiento para dirigir una pieza documental. Desde esa posición comienza el documentalista a tejer su red de apoyo en el tema específico que es tratado en el documental.

En este artículo intentamos comprender cuál es el emplazamiento epistémico de dos grupos de directores vascos en relación con documentales que buscan relacionarse con otras culturas: *Nömadak Tx* (2006) y *Check Point Rock: canciones desde Palestina* (2009). Esta herramienta conceptual nos permitirá entender qué posición ocupan los documentalistas con respecto a las culturas que representan en sus trabajos. Ambos usan la música como lenguaje cultural y político. Igor Otxoa y Harkaitz Martínez –integrantes de Oreka Tx, un grupo que centra su actividad musical en la txalaparta, un instrumento de percusión tradicional del País Vasco–, junto con Raúl de la Fuente y Pablo Iraburu, dirigieron *Nömadak Tx*. Fermín Muguruza, un conocido e influyente músico vasco, es el director, con Javier Corcuera, de *Check Point Rock*. El emplazamiento epistémico de los documentalistas que aquí tratamos está configurado tanto por su cultura vasca y la posición social y política que ocupan en su cultura como por la historia cinematográfica que los precede. De ahí partimos para intentar comprender su compromiso político-cultural con los documentales y los sujetos que éstos abordan.

Comprendemos aquí el documental intercultural como un elemento en una red de acciones que, juntas, buscan un objetivo. Tal objetivo depende del logro de múltiples tareas, que se articulan dentro y alrededor del documental. El cine es aquí entendido no sólo como fin sino también como medio para generar y fortalecer relaciones interculturales. Más concretamente, el documental no sirve sólo como representación de la realidad, sino además como articulador y generador de acciones en la búsqueda de objetivos. Concebimos el potencial político del documental tal como lo hace Whiteman (2009, p. 458), para quien su potencial transformador no se debe restringir al efecto alcanzado sobre un individuo, es decir, aquel que ve el documental a través de los canales dominantes, sino que debe cubrir todas sus posibilidades de impacto político, incluyendo el impacto en los productores, los activistas y los políticos.

Dos documentales interculturales

Nömadak Tx es una *road movie* que relata el viaje de dos txalapartaris² y su encuentro musical y cultural con pueblos que se mueven para sobrevivir y que, al igual que el vasco, constituyen naciones sin estado. Nos referimos a los adivasi descastados de la India, los sami de Laponia, los habitantes de la estepa mongola y los refugiados saharauis. Todos ellos, por uno u otro motivo, son viajeros por necesidad.

Check Point Rock es un documental que explora la música realizada hoy en día en Palestina; una escena musical con diferentes influencias que no se aparta de la herencia de la música árabe. En esta película no sólo se reflejan múltiples estilos musicales, sino que además se recorren los diferentes sitios de la geografía musical de un pueblo sin estado como el palestino. Hacen parte de ella músicos que habitan el Estado de Israel, Jerusalén, Cisjordania, Gaza, y aquellos que viven en el exilio.

Consideramos que *Nömadak Tx* y *Check Point Rock* son películas interculturales. Los emplazamientos epistémicos de sus directores en relación con ellas son el contexto histórico-político de su pueblo y el tejido que ha formado el cine en la representación y gestión de ese contexto. El emplazamiento que proponemos se nutre de la ubicación cultural pero no se restringe a ella. Es dinámico, histórico y ambivalente, pero actúa como horizonte de identificación. No es un estado, sino un proceso en movimiento que funda convicciones fuertes capaces de articular con sentido la producción cinematográfica y su capacidad para transformarla en acciones que orienten la vida colectiva y convertir las acciones que orientan la vida cotidiana en obras cinematográficas.

Nömadak Tx y *Check Point Rock* son dos entre un conglomerado de acciones nacionalistas e internacionalistas que buscan establecer puentes de solidaridad con otros pueblos que, al igual que el vasco, han sufrido la opresión de culturas con mayor poder. Los integrantes de Oreka Tx y Murguruza son artistas y activistas que realizaron sus documentales como par-

2 Un txalapartari es quien toca la txalaparta, un instrumento de percusión tradicional del País Vasco que se toca a cuatro manos. Dos músicos, cada uno con dos palos, tocan verticalmente una tabla, produciendo una especie de conversación musical.

te de un trabajo político-artístico más amplio, en el que se tejen acciones nacionalistas e internacionalistas.

Entender el documental intercultural como representación y acción política se articula con una concepción histórico-material de la cultura, en oposición a la concepción culturalista de cultura, es decir, aquella que desvincula la cultura de los procesos materiales de la vida de las comunidades. Tomamos esta concepción del filósofo cubano Raúl Fornet-Betancourt, quien considera que la interculturalidad debe trabajar “con una concepción histórico-material de cultura que ve en ésta un horizonte abierto de procesos de prácticas de vida que son parte de la historicidad y de la materialidad del mundo” (2010, p. 177). Lo que esta concepción implica para la interculturalidad es que el diálogo no se puede limitar a un intercambio de horizontes simbólicos e inmateriales, sino que la materialidad en la que esos símbolos se entretajan es un elemento fundamental. Una revaloración de las culturas en estos términos implica, por tanto, una restitución de todo su horizonte cultural, que involucra relaciones económicas, políticas, sociales y epistémicas. La cultura no es la economía ni la política, pero, sin ellas, sin una adecuada red de relaciones contextuales, que posibiliten la realización cultural, no puede alcanzar sus posibilidades intrínsecas de desarrollo.

En realidad esta concepción de la cultura y la interculturalidad toma forma para nosotros cuando logramos verla puesta en marcha en proyectos interculturales como los de la Universidad de la Tierra en Chiapas.³ Sólo cuando la teoría se articula a un plan de acción como el de estos centros de aprendizaje intercultural logramos entender su verdadero alcance, más allá de su alcance lógico. Desde esta perspectiva, la interculturalidad implica la transformación intercultural de toda la sociedad. Articular el documental intercultural con esta concepción de la cultura significa que éste no se puede restringir a representar las situaciones de sufrimiento de las culturas, sino que además debe actuar activamente sobre las condiciones que

3 La Universidad de la Tierra en Chiapas es un centro de aprendizaje en donde se está emprendiendo una transformación en las maneras como entendemos y vivimos con la tierra, con los otros, con la economía y con el conocimiento. Esta universidad se funda desde un giro político-epistemológico que busca conservar y legitimar modos de ser generadores de culturas alternativas a las geoculturas del capitalismo y el desarrollo. Su particularidad, en contraste y oposición con otras instituciones que también se hacen llamar interculturales, es que no entiende las culturas únicamente en sus dimensiones simbólicas o incluso folclóricas, sino que propone la articulación necesaria entre lo simbólico y lo material como parte del proceso de transformación que requiere una propuesta para llegar a ser intercultural.

las generan, trascendiendo el asistencialismo y buscando alcanzar la justicia que parte de la identificación, donde el otro se convierte en un ‘nosotros’.

Panorama geohistórico y cinematográfico

El País Vasco, lugar de donde provienen los directores de ambos documentales, es una región europea emplazada entre el Estado español y el Estado francés. Los vascos están unidos por una cultura, una historia y un idioma común. A esta unión cultural se le llama Euskal Herria (pueblo vasco). El hecho de ser una nación sin estado ha generado múltiples tensiones durante su historia, desembocando en algo que se conoce actualmente como ‘el conflicto vasco’. A finales del siglo XIX, cuando en Europa comenzó a surgir el nacionalismo en diferentes partes, emergió también el primer nacionalismo vasco que, desde ese momento, ha derivado en diferentes corrientes.

En el caso español, que es el que aquí nos interesa, el pueblo vasco ha chocado con un sinnúmero de intereses del Estado. Con el advenimiento del franquismo surgió un nuevo periodo tanto para el País Vasco como para sus nacionalismos; el régimen dictatorial constituyó un estado totalitario que no tenía cabida para el pluralismo político, lingüístico y cultural. Este periodo abrió grandes heridas en todas las partes del conflicto. A partir de este contexto político surge una vertiente cinematográfica que no es fácil definir con términos simples, pero a partir de la cual se puede entender una parte de la historia del cine vasco y sus relaciones políticas y culturales. En esta historia podemos distinguir cinco momentos clave.

El primero corresponde a una película de 1930, *Au pays des basques* (en el país de los vascos). Su importancia radica en que es considerada la primera película sonora sobre el País Vasco (Larrañaga y Calvo, 1997, p. 58) y en que muestra que existe un pueblo vasco ubicado a ambos lados del Pirineo. Jon López, director-conservador de la Filmoteca Vasca, afirma, en este sentido, que “ya en el año 30 en esa película se dice que existe un país, y encima se puede oír y ver cantar a un bertsolari;⁴ es la primera experiencia en cine sonoro sobre Euskadi, esa es la importancia del tema” (2011).

4 Los bertsolaris componen y cantan versos de forma improvisada atendiendo a unas reglas de métrica y rima específicas.

El segundo momento viene después de la Guerra Civil entre 1936 y 1937, un momento que se podría nombrar como el del cine como propaganda. Éste responde a una serie de películas encargadas por el Partido Nacionalista Vasco (PNV) con la finalidad, según López, de “hacer propaganda para intentar buscar aliados para darle la vuelta a esa guerra que iban perdiendo” (2011). Aquí destaca *Gernika*, una película “que pretende dar a conocer en el mundo entero, sobre todo en Europa y en Estados Unidos, lo que fue el bombardeo de Guernica” (López, 2011). Después viene la ocupación del País Vasco por parte de las tropas franquistas y durante cuarenta años hay un vacío en el cine, “esa época negra donde prácticamente no existe el cine vasco, no se admite ningún lenguaje minoritario, el euskera está prohibido, entonces era casi impensable hacer cine vasco a no ser que fuera en el extranjero” (López, 2011).

Luego viene un tercer momento, en el que la lengua se convierte en el elemento central del cine. Gotzon Elorza, un vasco exiliado en París, después de leer en el diario francés *Le Monde* que el futuro de las lenguas minoritarias dependía de su incursión en el mundo audiovisual, emprende la realización de una serie de películas cuya mayor virtud es haber sido las primeras en las que se hablaba en euskera: *Ereagatik Matxitxakora* (1959), *Aberria* (1961) y *Elburua Gernika* (1962). *Aberria* es, según Larrañaga y Calvo, una “idílica visión del País Vasco rural (canto a la vida en el caserío), que se presentaba como un trayecto que iba desde la infancia a la vejez. ‘Aberria’ (‘La Patria’) fue el título que llevó este trabajo en París. Al proyectarse en Euskadi, por razones obvias, pasó a llamarse ‘Erria’ (‘El Pueblo’)” (1997, p. 18). Su importancia dentro de la filmografía nacional vasca radica en que son las primeras películas que se idean y se ruedan en euskera.

De ahí viene *Ama Lur* (*Tierra Madre*) en 1968, de Néstor Basterretxea y Fernando Larruquert, una película que se ha convertido en un hito del cine vasco. Según López, “nadie hasta la fecha había hecho ningún intento por aglutinar etnográficamente y folclóricamente las provincias vascas, las costumbres vascas, el ser vasco (...). Ese espíritu antifranquista de ese pueblo derrotado en la guerra sale, aflora ese espíritu reivindicativo, ese espíritu rebelde, reivindicativo de tu propia patria”. Esta película, plantea Mikel Insausti,

(...) está enmarcada en el contexto histórico de recuperación de las ideas y actividades nacionalistas frente a la dictadura franquista (...). Sonaba la hora de la regeneración, de sentar las nuevas bases para una sociedad vasca dispuesta a tomar conciencia de su más profunda realidad en el crecimiento hacia la libertad. En aquel periodo de reflexión interna y de acción política conjuntas existía una fuerte conexión entre la militancia radical y los creadores más innovadores, y se puede decir que, en contra de lo que ha sucedido con posterioridad, remaban en la misma dirección (2007, p. 16).

La situación social y política tiene su correlato en la cultura. Es el cuarto momento (1964, 1965), en el que nace la agrupación Ez Dok Amairu, que entre otros músicos cuenta con la presencia de Mikel Laboa, quien más adelante participará en *Nömadak Tx*. Y es en el 68 y como parte del mismo movimiento cultural y político que se celebra el congreso para la normalización del euskera y de donde surge el batua.⁵ Después de muchos problemas con la censura, *Ama Lur* se estrena finalmente en el Festival de Cine de San Sebastián. Entre los proyectonistas de la película, nos cuenta López:

(...) estaba mi padre. Mi padre fue un gudari, un soldado en los batallones vascos, entonces él siempre contaba que proyectar esa película después de haber pasado todo lo que pasó y ver toda la gente en el cine Astoria de pie... Estaba toda la sala llena de guardias civiles vestidos de paisano. Ver todo el cine de pie aplaudiendo como locos, la gente llorando. Él decía que ellos no podían evitar las lágrimas, porque los dos proyectonistas que estaban ahí habían estado en la cárcel y habían sido soldados del ejército vasco. Entonces eso fue realmente un hito. Fue muy emocionante ver que por primera vez alguien te reconocía que tenías tu propia cultura y tu propio país en una película que podía ver todo el mundo en el cine. Eso era impensable hasta la época. Nadie se había atrevido a decir que los remeros vizcaínos eran la misma cosa que los que bajan las almadías en Navarra, o los que labran el hierro en Beasain o en Vizcaya. Todo eso está concentrado en una película que nadie se había atrevido hasta entonces a hacer. Por eso es *Ama Lur* un hito en el mundo audiovisual vasco (2011).

Después de *Ama Lur* viene un periodo de relativo silencio cinematográfico hasta la muerte de Franco, y con su muerte y la entrada en escena de la democracia comienzan a surgir nuevos títulos reivindicativos, algunos de

5 Batua hace referencia al Euskera unificado, que surge como soporte normativo del Euskera escrito.

ellos sobre el llamado ‘conflicto vasco’, que no han tenido la importancia de *Ama Lur*. En este quinto momento clave podemos mencionar *Operación Ogro* (Gillo Pontecorvo, 1979) y *La Fuga de Segovia* (Imanol Uribe, 1981), centradas ambas en las acciones de la banda ETA. Aparece también el primer intento de crear una industria cinematográfica comercial, apoyada por el reciente gobierno autonómico, en la que se formó toda una generación de profesionales, pero que apenas se extendió durante una década. Podemos destacar de este periodo a los directores Montxo Armendariz (*Tasio*, 1984) e Imanol Uribe (*La Muerte de Mikel*, 1984). De aquí damos un salto hasta los primeros años del nuevo milenio para llegar al sexto momento. En su documental *La Pelota Vasca: la piel contra la piedra* (2003), uno de los que mayor controversia ha generado en la historia del cine español, el director vasco Julio Medem construye un polilogo⁶ en el que una sinfonía de voces habla de manera personal sobre “un problema social como es el vasco” (Medem, 2003). Entre *Ama Lur* (1968) y *La Pelota Vasca: la piel contra la piedra* (2003), en opinión de Mikel Insausti, “se abre un abismo de más de tres décadas que ha supuesto la larga e interminable travesía del desierto, en forma de pertinaz sequía creativa con categoría de plaga bíblica” (2007, p. 12).

Nömadak Tx y *Check Point Rock* se sitúan en este contexto, según López (2011), como cine que, aunque en esta misma dinámica política de lo vasco, la trasciende. Desde una perspectiva y una identidad claramente vasca, como la tienen tanto los integrantes de *Oreka Tx* como *Muguruza*, trascienden las fronteras vascas. Estas películas, continúa López, son, si no las primeras que trascienden lo vasco, sí las más importantes.

El dolor común de las culturas y el diálogo intercultural

Al situarse frente al dolor de otro, intelectuales y artistas que han padecido por pertenecer a un pueblo pueden tomar diversas posiciones. Una de ellas puede ser considerar que el dolor de los otros es mínimo, otra puede ser identificar el propio dolor con el de los otros. Este último es el caso de *Oreka Tx* y *Muguruza*. Nuestra hipótesis de partida es que a ellos el

6 Polilogo es un concepto propuesto por Franz Wimmer (2000), que quiere decir un diálogo de muchas voces. Wimmer usa esta expresión para remarcar que no se trata de un intercambio entre dos personas como lo sugiere la palabra diálogo, sino entre varias.

dolor de su pueblo, que es desde donde se ubican epistémicamente, los conduce a la identificación con el dolor de otros pueblos en condiciones similares. Tal identificación les permite tender puentes de solidaridad, y es desde ahí que consideramos que nacen sus acciones artísticas y políticas. Por eso no es posible desligar su militancia nacionalista de sus acciones interculturales. Desde nuestro punto de vista, ellos llevan a cabo lo que Fonet-Betancourt propone cuando afirma que se debe llegar al establecimiento de un contrato cultural donde las culturas sean las que se encarguen, al margen de los estados o de cualquier otro instrumento administrativo institucional que las trascienda, de establecer sus intercambios culturales (2005, pp. 105-106).

Desde las administraciones estatales y desde voces intelectuales se han propuesto diversas formas de relacionarse entre culturas que buscan generar marcos de acción para Europa, donde iniciativas como las de estos dos documentales no tienen cabida. Al mismo tiempo, estos documentales funcionan como respuesta a esas iniciativas. Las iniciativas a las que nos referimos están representadas por el ensayo “The Clash of Civilizations?” de Huntington y la iniciativa política “Alianza de Civilizaciones” de Zapatero y Erdogan. La tesis central de “The Clash of Civilizations?” es que las identidades más relevantes en el panorama político serán las civilizaciones, y los enfrentamientos más notables tendrán lugar entre éstas. Con ‘civilización’ Huntington designa la entidad cultural más amplia a la cual se puede pertenecer. Así, si bien hay diferencias entre los vascos y los catalanes, ambos comparten una identidad cultural española; entre españoles y alemanes, aunque hay obvias diferencias, existe Europa, y europeos y estadounidenses comparten la civilización occidental. Sin embargo, no ocurriría lo mismo entre un saharauí o un palestino y un vasco, que según Huntington pertenecen a civilizaciones diferentes. Los primeros a las civilizaciones africana e islámica, respectivamente, y el último a la occidental. Dado que cada uno de ellos constituye una civilización, no existe una identidad que los acoja a todos. Si bien Huntington reconoce que además de conflictos interciviles existen conflictos intraciviles, todo su modelo se vuelca hacia una explicación de civilizaciones altamente homogenizadas, sin fracturas y sin disidencia.

A partir de la postulación de culturas tan homogéneas, Huntington llega indefectiblemente a la conclusión de que entre tales entidades no sólo hay una gran diferencia, sino una oposición radical. Esto da lugar a un distanciamiento tal que parece que las diferentes culturas vivieran en el más absoluto solipsismo. Las civilizaciones de Huntington, afirma Edward Said, son monolíticas y homogéneas y sustentan una incambiable dualidad y hostilidad entre nosotros y los otros (2001). Lo que cuestionamos en los supuestos de Huntington, siguiendo a Said, es su visión de las culturas como entidades estables y consistentes y su inevitable conclusión de que la relación entre las megaculturas que él llama civilizaciones no puede ser otra que la de radical oposición y lucha, asimilación o aislamiento.

Consideramos que un punto de partida mucho más enriquecedor es ver las culturas en su ambigüedad, sus oposiciones, inconsistencias, discrepancias y disidencias. Abrazar este tipo de teoría de la cultura nos permite no sólo superar la simpleza sino dar pie a diálogos y comprensiones interculturales, y estas son precisamente las cualidades que encontramos en la propuesta teórica de Fernet-Betancourt. Desde este autor, la libertad sirve como punto de unión entre la cultura y el sujeto. Es entonces éste, en su capacidad de interpretación y en su posibilidad de decisión, quien toma las riendas de su relación particular con su propia cultura y por tanto con las otras.

Inquietante tarea hermenéutica por la que habrá de ir dando cuenta del proceso conflictivo interno que ha llevado a que 'su' cultura de origen le trasmita, por ejemplo, tal sistema de normas morales como 'evidente' o 'propio', y no otro; y tendrá además que ir asumiendo la responsabilidad de decidir si la apropiación de lo 'propio' ha de tomar el signo de la afirmación o de la superación (Fernet-Betancourt, 2000).

La otra crítica que le podemos hacer a Huntington tomando como referencia el contexto político y cultural de nuestros dos grupos de documentalistas es que Europa no es un todo monolítico, ni siquiera cada uno de sus estados lo es. Esta es la misma crítica que Boaventura de Sousa Santos le hace al posmodernismo y al poscolonialismo. Para Santos, el posmodernismo y el poscolonialismo –nosotros añadiríamos también el choque de civilizaciones– la esencializan, “convirtiéndola en una entidad monolí-

tica que se contraponen de modo uniforme a las sociedades no occidentales. Tal esencialización siempre depende de la transformación de parte de Europa en su todo” (2007, p. 60). Ahora, continúa Santos, “no sólo históricamente existen varias Europas sino que las relaciones entre sus países son desiguales” (2007, p. 60). Nosotros añadiríamos que también lo son las relaciones en el interior de sus países, como vemos muy bien en el caso del País Vasco. Las respuestas estatales e institucionales que se le dieron a la interpretación y el llamado a la acción de Huntington conservan intacta su propuesta de fondo; tal es el caso de la *Alianza de Civilizaciones*. Este programa de diálogo de civilizaciones fue adoptado por las Naciones Unidas en 2007. Zapatero y Erdogan intentaban responder a Huntington con una serie de iniciativas y acciones que buscaban que el mundo no fuera el de un choque sino el de una alianza de civilizaciones, específicamente entre la civilización occidental y la civilización árabe-musulmana. Al igual que ‘el choque’, ‘la alianza’ deja intacta la concepción de cultura e identidad cultural propuesta por Huntington. En contraste con esa idea amplia y sin distinciones que es la ‘civilización’, llama la atención que las naciones de donde vienen sus dos proponentes –los entonces presidentes español y turco, José Luis Rodríguez Zapatero y Recep Tayyip Erdogan– tengan la presencia de minorías étnicas que han sido perseguidas por los nacionalismos estatales. En el caso de España, que es el que aquí estamos abordando, tenemos la cultura catalana y la cultura vasca, dos culturas que desaparecen del universo político si nos atenemos a la idea de nación del Estado español o a la idea de la civilización occidental. Sin embargo estas culturas se rehúsan a ser borradas, oponiéndose, de este modo, a las propuestas de ‘choque’ y ‘civilización’. El caso vasco, que es el que aquí nos ocupa, sería mucho mejor entendido si atendemos a las nociones de interculturalidad de Fornet-Betancourt y a las de la modernidad-colonialidad, que nos permiten comprender que la relación colonial no sólo se restringe a las relaciones entre Europa y sus excolonias, sino que se extiende a las relaciones interiores con las culturas que la constituyen. La colonialidad se refiere a “la subalternización del conocimiento y las culturas de los grupos oprimidos y excluidos, que necesariamente acompaña al colonialismo y que continúa hoy con la globalización” (Escobar, 2005, p. 236). La colonialidad lleva a la ‘diferencia colonial’, que es entendida por Mignolo (2003, p. 30) como las deficiencias y excesos en el comportamiento, la religión, las cos-

tumbres y el conocimiento marcados por el pensamiento hegemónico de cada época desde el siglo XVI. La colonialidad y la diferencia colonial son dos problemas a los que se debe atender a la hora de construir un diálogo entre culturas, si no se quiere caer en una manera folclórica y retórica de comprender la interculturalidad.

Conclusiones

En esta investigación logramos implementar dos elementos teóricos para el avance del estudio del documental intercultural: documental intercultural y emplazamiento epistémico del documentalista. Al comprender el documental como una pieza de conocimiento y al documentalista como el generador de tal conocimiento –un conocimiento que es, como todo conocimiento, subjetivo–, necesitamos saber cuáles son sus coordenadas epistémicas. Las piezas documentales que aquí trabajamos son interculturales en el sentido que aquí le damos a este concepto porque no se limitan a hacer una representación de otras culturas, sino que además se portan como nodos a los que se enlazan muchas otras acciones, encaminadas a crear vínculos solidarios, en estos casos concretos a partir de la identificación con el dolor de ‘otros’ que desde estas acciones se convierten en ‘nosotros’. En este artículo no ahondamos en las acciones que rodean a los documentales en cuestión por razones de espacio, pero es justamente a partir de estos dos documentales en interacción con la filosofía intercultural que ha surgido este concepto. En un próximo artículo expondremos los detalles de las acciones que estos documentalistas llevaron a cabo en relación con el documental y con las culturas que representan. Baste aquí decir que ambos dieron lugar a conciertos y a otras películas que han permitido mantener en la escena y al calor de la opinión pública los problemas, pero también las vidas de estas y otras culturas.

Los dos documentales que aquí proponemos abordar buscan un objetivo común: trazar puentes con otras culturas. Desde la perspectiva de las civilizaciones, éstos no tienen ninguna relevancia, sin embargo, cuando nos adentramos en las categorías analíticas del diálogo intercultural de corte crítico liberador de Fernet-Betancourt, son estas acciones las que constituyen la interculturalidad, por interrogar y criticar no sólo las propias culturas

sino también el orden colonial del mundo, proponiendo en la práctica lo que Santos llama una “globalización contrahegemónica” (2007, p. 62), un movimiento que implica identificarse con el sufrimiento del otro a través del propio sufrimiento, no afirmando que hablo por el otro sino que soy el otro y el otro soy yo, de manera que la distinción entre nosotros y los otros se desdibuja. Esta estrategia ha sido usada desde otros frentes, por ejemplo desde el movimiento zapatista en su sexta declaración de la selva Lacandona y la otra campaña, quienes hablan de una ‘globalización de la rebeldía’.

La elección de estos dos documentales se debe a que ambos se enmarcan en lo que podría ser visto como una paradoja: el nacionalismo y la interculturalidad. Los directores de ambos son militantes del nacionalismo⁷ vasco y sus acciones artísticas y políticas apuntan a la valoración de la cultura vasca, pero al mismo tiempo buscan tender puentes a otras culturas que, como la suya, han sido oprimidas por las culturas hegemónicas de los estados que habitan. Nuestra investigación ha intentado comprender la forma en que estas culturas crean lazos de solidaridad entre sí, haciendo, de este modo, que la interculturalidad se fortalezca como patrimonio de las culturas excluidas. Entender esto en el telón de fondo de iniciativas institucionales como la alianza de civilizaciones o el diálogo de civilizaciones nos lleva a ver un bastión de resistencia en estas propuestas, que se presentan como alternativas a versiones institucionalizadas de la interculturalidad que no cuestionan categorías altamente excluyentes como el estado-nación.

Referencias

Bruzzi, S. (2000). *New Documentary: A Critical Introduction*. Londres: Routledge.

Escobar, A. (2005). *Más allá del tercer mundo: globalización y diferencia*. Bogotá: Instituto Colombiano de Antropología e Historia.

7 Comprendemos el nacionalismo como una ideología que ve en la nación, y al margen del estado, el referente identitario único.

- Fornet-Betancourt, R. (2000). "Supuestos filosóficos del diálogo intercultural". En: *Polylog* Disponible en: <http://them.polylog.org/1/ffres.htm> [fecha de consulta: 4 de febrero de 2013].
- Fornet-Betancourt, R. (2005). Entrevista realizada por Anastacio Cabrera. En: *Caja negra* Disponible en: <http://www.cajanegra.buap.mx/103.pdf> [fecha de consulta: febrero 4 de 2013].
- Fornet-Betancourt, R. (2010). "Ideas y propuestas para una transformación intercultural de la tradición dominante". Entrevista realizada por Martín E. Díaz y Carlos Pescader. En: *Otros logos*, 1 (1). Disponible en: <http://www.ceapedi.com.ar/otroslogos/Revistas/0001/Diaz-Pescader.pdf> [fecha de consulta: 4 de febrero de 2013].
- Huntington, S. (1993). "Clash of civilizations?". En: *Foreign Affairs*, verano. Disponible en: <http://www.foreignaffairs.com/articles/48950/samuel-p-huntington/the-clash-of-civilizations> [fecha de consulta: 3 de junio de 2013].
- Insausti, M. (2007). *Ama Lur: tierra madre*. País Vasco: EKHE S.A.
- Larrañaga, K y Calvo, E. (1997). *Lo vasco en el cine*. Donostia-San Sebastián: Fimoteca Vasca.
- López, J. (2011). Entrevista con el director-conservador de la Fimoteca Vasca, realizada por Paula Restrepo.
- Medem, J. (2003). *La pelota vasca: la piel contra la piedra*. Madrid, Aguilar
- Mignolo, W. (2003). *Historias locales/diseños globales: colonialidad, conocimientos subalternos y pensamiento fronterizo*. Chiapas: CIDECI-Unitierra.
- Nichols, B. (1997). *La representación de la realidad: cuestiones y conceptos sobre el documental*. Barcelona: Paidós.

- Restrepo, P. (2011). "Some Epistemic and Methodological Challenges within an Intercultural Experience". En: *Journal of Historical Sociology*, 24, 1, pp. 45-61.
- Said, E. (2001). "The Clash of Ignorance". En: *The Nation*. Disponible en: <http://www.thenation.com/doc/20011022/said> [fecha de consulta: 4 de febrero de 2013].
- Santos, B. de S. (2007). *Conocer desde el sur para una política emancipatoria*. La Paz: Plural Editores.
- Whiteman, D. (2009). "Documentary Film as Policy Analysis: The Impact of Yes, In My Backyard on Activists, Agendas, and Policy". En: *Mass Communication and Society*, 12 (4), pp. 457-477.
- Wimmer, F. (2000). "Tesis, condiciones y tareas de una filosofía orientada interculturalmente". En: *Polylog*. Disponible en: <http://them.polylog.org/1/fwf-es.htm#s1> [fecha de consulta: 4 de febrero de 2013].

Filmografía

- Aberria (1961) (DVD). Dirigida por Gotzon Elorza. País Vasco: Filmoteca Vasca.
- Ama Lur (1968) (DVD). Dirigida por Nestor Basterretxea y Fernando Larraquert. País Vasco: EKHE S.A.
- Au pays des Basques (1930) (Filmoteca Vasca). Dirigida por Jean Faugeures y Maurice Champreux.
- Check point rock: canciones desde Palestina (2009) (DVD). Dirigida por Fermín Muguruza y Javier Corcuera. País Vasco: Filmanova, K2000.
- Elburua Gernika (1962) (DVD). Dirigida por Gotzon Elorza. País Vasco: Filmoteca Vasca.

Eregatik Matxitxakora (1959) (DVD). Dirigida por Gotzon Elorza. País Vasco: Filmoteca Vasca.

Gernika (1937) (Filmoteca Vasca). Dirigida por José María Fogués y Alberto Arroyo Jr.

La Fuga de Segovia (1981) (DVD). Dirigida por Imanol Uribe. País Vasco: Frontera Films S.A.

La muerte de Mikel (1984) (DVD). Dirigida por Imanol Uribe. País Vasco.

La Pelota Vasca: la piel contra la piedra (2000) (DVD). Dirigida por Julio Medem. País Vasco: Alicia produce.

Nömadak Tx (2006) (DVD). Dirigida por Harkaitz Martínez, Igor Otxoa, Raúl de la Fuente y Pablo Iraburu. País Vasco: Txalap.art, Arena comunicación, Parallel 40.

Operación Ogro (1979) (DVD). Dirigida por Guillo Pontecorvo. País Vasco: Vides Cinematográfica, Action Film, Sabre Films.

Tasio (1984) (DVD). Dirigida por Montxo Armendáriz. País Vasco: Elías Querejeta Producciones Cinematográficas S.L., Televisión Española (TVE).